

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
LICENCIATURA PORTUGUÊS-INGLÊS**

NATASHA KARENINA MUNIZ NIENOV

A INTERAÇÃO DO LEITOR EM *MAUS*

Porto Alegre
2014

NATASHA KARENINA MUNIZ NIENOV

A INTERAÇÃO DO LEITOR EM *MAUS*

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Instituto de Letras – Licenciatura Português – Inglês da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título Licenciatura em Letras Português-Inglês.

Orientadora: Profa. Dra. MARTA RAMOS OLIVEIRA

Porto Alegre
2014

NATASHA KARENINA MUNIZ NIENOV

Trabalho de conclusão do Curso de Letras, com título A INTERAÇÃO DO LEITOR EM *MAUS*, submetido ao corpo docente da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito necessário para obtenção do Grau de Licenciatura em Letras Português-Inglês.

Aprovado por:

Orientadora: Profa Dra Marta Ramos Oliveira

Professor avaliador: Prof Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino

Professora avaliadora: Profa. Dra. Rita Terezinha Schmidt

Dedico este trabalho aos meus pais.

Agradeço aos meus pais, Alfredo e Vera, pelo amor, incentivo e apoio incondicionais e, principalmente, por acreditarem em mim. Ao meu amor Jairson, por toda a paciência e apoio nos momentos finais dessa jornada de estudo. Ao meu irmão Christian, por compartilhar comigo o amor pelos livros e pela cultura desde a minha infância. Ao professor Estevan Baccin, meu eterno mestre. À professora Marta Ramos Oliveira, por ter sido tão exímia orientadora, sempre me incentivando e acreditando em mim.

RESUMO

Este trabalho analisa a interação do leitor na narrativa *Maus*, de Art Spiegelman. A obra trata das memórias e pós-memórias de sobreviventes do Holocausto da Segunda Guerra Mundial e foi baseada em entrevistas de Spiegelman com seu pai, Vladek. Considerando a escolha pelos quadrinhos de Spiegelman, são discutidas algumas questões referentes aos elementos visuais e às interfaces do tempo presentes na narrativa. Essa justaposição do tempo no espaço possibilita a criação de um tempo e espaço próprios para o leitor, chamado de *superpresent*. Além disso, discute-se os narradores presentes na narrativa, explorando as visões diversas a partir de suas respectivas narrativas. É discutido o conceito de focalização e como essa estratégia pode influenciar o receptor em *Maus*. Por fim, será abordada a importância do leitor e de seu conhecimento prévio para uma experiência de leitura mais dinâmica, considerando os preceitos da teoria da estética da recepção.

Palavras-chave: estética da recepção, Holocausto, quadrinhos.

ABSTRACT

This work analyzes the interaction of the reader in Art Spiegelman's narrative *Maus*. The work deals with the memories and post-memories of Second World War Holocaust survivors, and is based on some taped conversations Spiegelman had with his father, Vladek. Considering the author's choice for comics, I discuss some issues related to visual elements, and to time interfaces present in the narrative. This juxtaposition of time in space allows for the creation of a time and space for the reader, called the *superpresent*. A discussion of the various narrators present in the narrative follows, exploring the diverse views from their respective narratives. The concept of focalization and the way this strategy can influence the reader will also be discussed. Finally, in light of reception theory I analyze the importance of the reader's role and of their previous knowledge in order to have a more dynamic experience.

Keywords: reception theory, Holocaust, comics.

Figuras

<i>Figura 1 – SPIEGELMAN, 2011 [Funny Animals]</i>	<i>7</i>
<i>Figura 2 – SPIEGELMAN, 2011 [Funny Animals]</i>	<i>8</i>
<i>Figura 3 – SPIEGELMAN, 2011 [Funny Animals]</i>	<i>9</i>
<i>Figura 4 – SPIEGELMAN, 2009, p. 171 (“MAUSCHWITZ”, Vol. 2, Cap. 1)</i>	<i>12</i>
<i>Figura 5 – SPIEGELMAN, 2009, p. 30 (“A Lua-de-Mel”, Vol. 1, Cap. 2)</i>	<i>19</i>
<i>Figura 6 – SPIEGELMAN, 2009, p. 201 (“AUSCHWITZ (O Tempo Voa)”, Vol. 2, Cap. 2)</i>	<i>20</i>
<i>Figura 7 – SPIEGELMAN, 2009, p. 16 (“O Sheik”, Vol. 1, Cap. 1)</i>	<i>21</i>
<i>Figura 8 – SPIEGELMAN, 2009, p. 294 (“A Segunda Lua-de-Mel”, Vol. 2, Cap. 5) ..</i>	<i>23</i>
<i>Figura 9 – SPIEGELMAN, 2009, p. 5 (“Prólogo”, Vol. 1)</i>	<i>27</i>
<i>Figura 10 – SPIEGELMAN, 2009, p. 6 (“Prólogo”, Vol. 1)</i>	<i>28</i>
<i>Figura 11 – SPIEGELMAN, 2009, p. 22 (“O Sheik”, Vol. 1, Cap. 1)</i>	<i>29</i>
<i>Figura 12 – SPIEGELMAN, 2009, p. 214 (“AUSCHWITZ (O Tempo Voa)”, Vol. 2, Cap. 2)</i>	<i>30</i>
<i>Figura 13 – SPIEGELMAN, 2009, p. 232 (“AUSCHWITZ (O Tempo Voa)”, Vol. 2, Cap. 2)</i>	<i>31</i>
<i>Figura 14 – SPIEGELMAN, 2009, p. 239 (“E foi aí que Começaram os Meus Problemas”, Vol. 2, Cap. 3)</i>	<i>32</i>
<i>Figura 15 – SPIEGELMAN, 2009, p. 86 (“Os Laços se Apertam”, Vol. 1, Cap. 4)</i>	<i>33</i>
<i>Figura 16 – SPIEGELMAN, 2009, p. 230 (“AUSCHWITZ (O Tempo Voa)”, Vol. 2, Cap. 2)</i>	<i>36</i>
<i>Figura 17 – SPIEGELMAN, 2009, p. 14 (“O Sheik”, Vol. 1, Cap. 1)</i>	<i>38</i>
<i>Figura 18 – SPIEGELMAN, 2009, p. 205 (“AUSCHWITZ (O Tempo Voa)”, Vol. 2, Cap. 2)</i>	<i>40</i>

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
2 CONHECENDO MAUS	4
3 AS CAMADAS TEMPORAIS NA NARRATIVA	14
4 AS MEMÓRIAS	25
5 LENDO MAUS	34
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS	44
ANEXO I	46
ANEXO II	60

1 INTRODUÇÃO

Em 1986, Art Spiegelman lançou o primeiro volume de uma história em quadrinhos sobre as experiências vivenciadas por seu pai durante a Segunda Guerra Mundial. A obra, intitulada *Maus – A survivor’s tale*, foi, desde seu formato até o seu enredo, revolucionária e inovadora. Cinco anos mais tarde, o segundo volume de *Maus* foi publicado. A obra já era um sucesso, e Spiegelman precisou lidar com muitas questões pessoais e profissionais que se tornaram conflitantes.

Partindo de escolhas metafóricas, optando pelo *comix*¹ e tendo como ponto de partida as entrevistas e o embasamento histórico que buscou em suas pesquisas, Art Spiegelman constrói sua narrativa de uma maneira inovadora, no que diz respeito ao Holocausto, que já foi contado em muitos livros, filmes, fotografias, documentários, exposições e outras manifestações artísticas. Compreender o que é incompreensível, dizer o que não se pode expressar e mostrar o que não se pode ver é o que muitos sobreviventes fizeram e muitos artistas vêm fazendo desde o final da Segunda Guerra Mundial. Entretanto, apesar de tudo o que já foi feito, a narrativa de Spiegelman sobre seu pai, Vladek, tem um impacto muito mais emocional e, ao mesmo tempo, “leve” sobre o leitor, muitas vezes acostumado a visões cruéis e versões dramáticas da guerra. A leitura de *Maus* aproxima o leitor do narrador e o conduz em um viés afetivo e informal sobre a vida de dois sobreviventes do Holocausto, sem deixar que a narração deixe-se levar pelo melodramático ou exagerado.

Essa aproximação se dá pelas interfaces do tempo que permitem a interação do leitor na narrativa dialogada, tomando como narrador Art, Artie, Vladek, as vozes periféricas de outros personagens ou ele mesmo, fazendo com que sua leitura o transforme em um coadjuvante nas memórias biográficas do Holocausto. O impacto emocional sobre o leitor se dá porque essas amarrações da história são construídas através e a partir do olhar de um sobrevivente, mas não apenas desse modo. Há

¹ *Comix* é um termo usado para se referir as histórias em quadrinhos alternativo estadunidense, também chamado de quadrinhos *underground*. Foi um movimento que começou no final da década de 60 e ia contra os *comics* comerciais, porque buscava explorar as possibilidades expressivas dos quadrinhos para além das convenções.

uma série de outros fatores que transformam essa história em uma escrita única, criativa e complexa ao mesmo tempo.

Além disso, *Maus* é uma obra de extrema importância para a literatura dos quadrinhos, porque incitou e incentivou muitas outras escritas críticas a partir de sua publicação. Foi depois da criação dessa autobiografia que outros cartunistas se aventuraram na narrativa em quadrinhos como elemento de escrita mais investigativa, e não apenas como algo “leve”, sem profundidade a ponto de gerar estudos e discussões em relação às obras. Spiegelman pondera que nunca imaginou o sucesso que seu livro faria e a maneira como teve que lidar com isso é uma sombra que ainda hoje o persegue.

Bem, eu nunca esperei o sucesso, então eu não estava preparado para a resposta positiva esmagadora a *Maus* (...). O sucesso de *Maus* foi uma ilusão — (...) eu percebi que a experiência do sucesso de *Maus* era passar os próximos vinte anos tentando esquivar-me da sombra da minha própria realização (SPIEGELMAN, 2011, p. 79).^{1,2}

Spiegelman não esperava que seu livro tivesse uma aceitação tão grande nem estava preparado para lidar com os efeitos dessa trajetória de sucesso. Por isso, ele continuou refletindo e escrevendo sobre o assunto, podendo ser justificado assim o lançamento do livro *Metamaus*, em 2011. Esse livro tem por objetivo destrinchar algumas das decisões do autor e pode ser visto como uma maneira de, mais uma vez, reafirmar e engrandecer a obra prima de Spiegelman.

O objetivo deste trabalho é analisar de que modo o leitor é convidado a dialogar com o livro e como é administrado esse tempo e espaço de recepção e de interação com os narradores. Para isso, levanta-se a hipótese de que há um *superpresent* para o receptor e que ele se dá através de alguns elementos específicos do texto.

No primeiro capítulo, será feita uma apresentação do projeto *Maus* e a relação de Spiegelman com o passado da família, principalmente seu relacionamento com o pai, partindo do pressuposto de que ele é filho de sobreviventes da Segunda Guerra Mundial e quais as implicações desse fato na

² As notas em números romanos remetem ao Anexo II, onde se encontram as versões originais em inglês dos trechos citados. Todas as traduções são minhas. As figuras do livro *Maus*, por outro lado, foram reproduzidas a partir da tradução publicada em português, conforme consta na lista de referências. Os quadrinhos originais em inglês se encontram no Anexo I.

produção da narrativa. Também serão mostradas as implicações da relação de Spiegelman com seu pai e como essa sofreu uma transformação à medida que *Maus* nascia. Além disso, será abordado como Spiegelman definiu as diretrizes de sua obra, como escolheu os quadrinhos e de que forma representou as diferentes nacionalidades através da metáfora dos animais.

No segundo capítulo serão analisadas as interfaces do tempo na dinâmica da narrativa e de que maneira elas foram peças fundamentais para a criação de um *superpresent* para o leitor. O fato da narrativa ter vários níveis de narradores transforma a justaposição de presente e passado em uma trama muito bem construída através de vários elementos visuais, possíveis devido à escolha pelos quadrinhos. Esses recursos que Spiegelman usou para contar sua história e o modo como focalizou a narrativa são elementos importantes para a recepção do leitor.

Já no terceiro capítulo serão abordadas as memórias e pós-memórias dos narradores e de que modo Spiegelman as representou de forma eficaz e inovadora. Por se tratar de uma (auto)biografia também serão analisados alguns indícios comuns a (auto)biógrafos e como são apresentados em *Maus*. Outro fator que será mostrado é como Spiegelman lidou com a fugacidade da memória e que artifícios utilizou para representar as memórias e pós-memórias sem perder suas essências e autenticá-las através de documentos históricos.

O quarto e último capítulo abordará a influência do conhecimento prévio do leitor para preencher as lacunas que foram propositalmente apresentadas em *Maus*. Para tanto, a estética da recepção servirá como base teórica. Além disso, será mostrada a importância do pré-conhecimento do leitor para um entendimento mais profundo e reflexivo da obra, que terá como consequência a criação de um *superpresent* para o leitor.

2 CONHECENDO MAUS

Art Spiegelman é filho de sobreviventes do Holocausto e nasceu nos Estados Unidos no pós-guerra, fruto do chamado *baby boom*, geração de crianças que foram concebidas logo após a Segunda Guerra Mundial. Sua infância no Queens foi como a de tantos outros meninos e seu interesse por *comics* o levou a almejar o trabalho como artista e, na idade adulta, tornar-se cartunista, profissão repudiada por seu pai Vladek. Mais tarde, o interesse pela vida dos pais e a curiosidade em compreender aquilo que eles viveram e ao que sobreviveram impulsionou o nascimento de *Maus*, que é a biografia de seu pai Vladek, a partir das conversas com Art.

Outro aspecto que influenciou o surgimento da obra foi a tentativa de Spiegelman de estabelecer uma relação com seu pai, uma vez que nunca foram muito próximos. Foram as conversas sobre o Holocausto e a escrita de *Maus* que criaram um laço de maior proximidade entre os dois, uma vez que puderam se mostrar sem medo do julgamento. Esse processo de apropriação da vida de Vladek permitiu a Spiegelman conhecer seu pai sem as amarras da aparente sisudez e distância que permeavam o relacionamento familiar.

Vinte anos após a publicação de *Maus*, Spiegelman revisitou e desconstruiu a sua própria obra publicando o livro *Metamaus*, onde explica as questões referentes ao projeto *Maus*. O livro tinha por objetivo abordar diversos questionamentos sobre as escolhas e os motivos que levaram Spiegelman a construir *Maus* da maneira como o fez. Uma das perguntas feitas a ele fazia referência ao momento em que percebeu o que de fato seus pais viveram na guerra e como e quando compreendeu que a experiência dos pais era muito mais profunda do que aparentava superficialmente. Art discorre sobre sua lembrança mais antiga da tomada de consciência de que algo muito sério havia acontecido com seus pais:

Eu tinha treze anos. (...) Encontrei alguns livros e panfletos diferentes publicados em polonês e ídiche logo depois da guerra. Alguns desses tinham fotografias e desenhos também — esses me fizeram ter uma primeira compreensão plena e consciente de que algo enorme e devastador havia abalado a minha família. (SPIEGELMAN, 2011, p. 15) ¹¹

Mesmo tendo tomado consciência e compreendido que algo muito grande havia acontecido com sua família, foi apenas em 1972 que Art publicou uma história de três páginas intitulada “*Maus*” na revista de história em quadrinhos *Funny Animals*, que tinha como proposta tratar questões humanas fazendo uso de metáforas com animais. Essa revista em quadrinhos era considerada alternativa à época, e o objetivo de Spiegelman era relacionar Mickey Mouse com as manifestações racistas nos *cartoons* do início do século XX. A partir daí Spiegelman queria problematizar a questão dos afro-americanos, mas ele não percebia o quão próximas dele próprio as implicações políticas ou afetivas sobre o teor “racial” estavam. Então, acabou deslocando o tema para a questão da opressão, numa tentativa inconsciente de perceber a experiência de seus pais.

Esse primeiro embrião possui muitas diferenças estéticas em comparação à obra *Maus*, do traço do desenho até os detalhes de ambas as produções. A publicação na revista *Funny Animals* retrata, com certa ironia, a história de um pai judeu que conta, para seu filho dormir, um possível conto de fadas sobre a opressão que ele e a esposa sofreram na ocupação nazista da Polônia. Esse foi o primeiro rascunho da obra de Spiegelman, que fez uso de animais para camuflar os personagens. Os nazistas são representados como gatos e os judeus como camundongos, mas a história é extremamente humana.

Na publicação de três páginas, observamos que os camundongos aparecem como pequenos e indefesos, enquanto os gatos são grandes e têm expressões de fúria e poder. Além disso, os personagens-animais são extremamente caracterizados, mostrando a desigualdade existente entre eles. Não há uma igualdade entre pessoas de diferentes nacionalidades, e tudo o que está representado ali diz respeito a um conceito pré-determinado de que os nazistas são mais poderosos e melhores do que qualquer outra “raça”. Esse conto de fadas irônico acaba enfatizando os papéis de vítima e opressor. Na primeira imagem da história em quadrinhos aparecem os ratos com uniformes de prisão, atrás de uma cerca, com expressões de impotência em seus rostos, enquanto no terceiro quadrinho aparece um gato muito grande segurando um rato com uma mão e a arma com a outra. Há indiscutivelmente uma crítica à ideologia Nazista que coloca a superioridade e a inferioridade como definidas por diferenças “raciais”.

Essa diferença de tamanho nos desenhos foi observada atentamente quando da criação de *Maus*, em que houve o cuidado em manter todos os personagens retratados como animais, mas com o mesmo porte simbolizando, de algum modo, a igualdade entre as pessoas. Essa preocupação não era presente para Spiegelman quando publicou seu primeiro “*Maus*” na revista *Funny Animals*, sobretudo porque não sabia de que maneiras esses detalhes implicariam na compreensão da obra. Por ser uma história curta, vale citar os quadrinhos publicados em 1972 por inteiro:

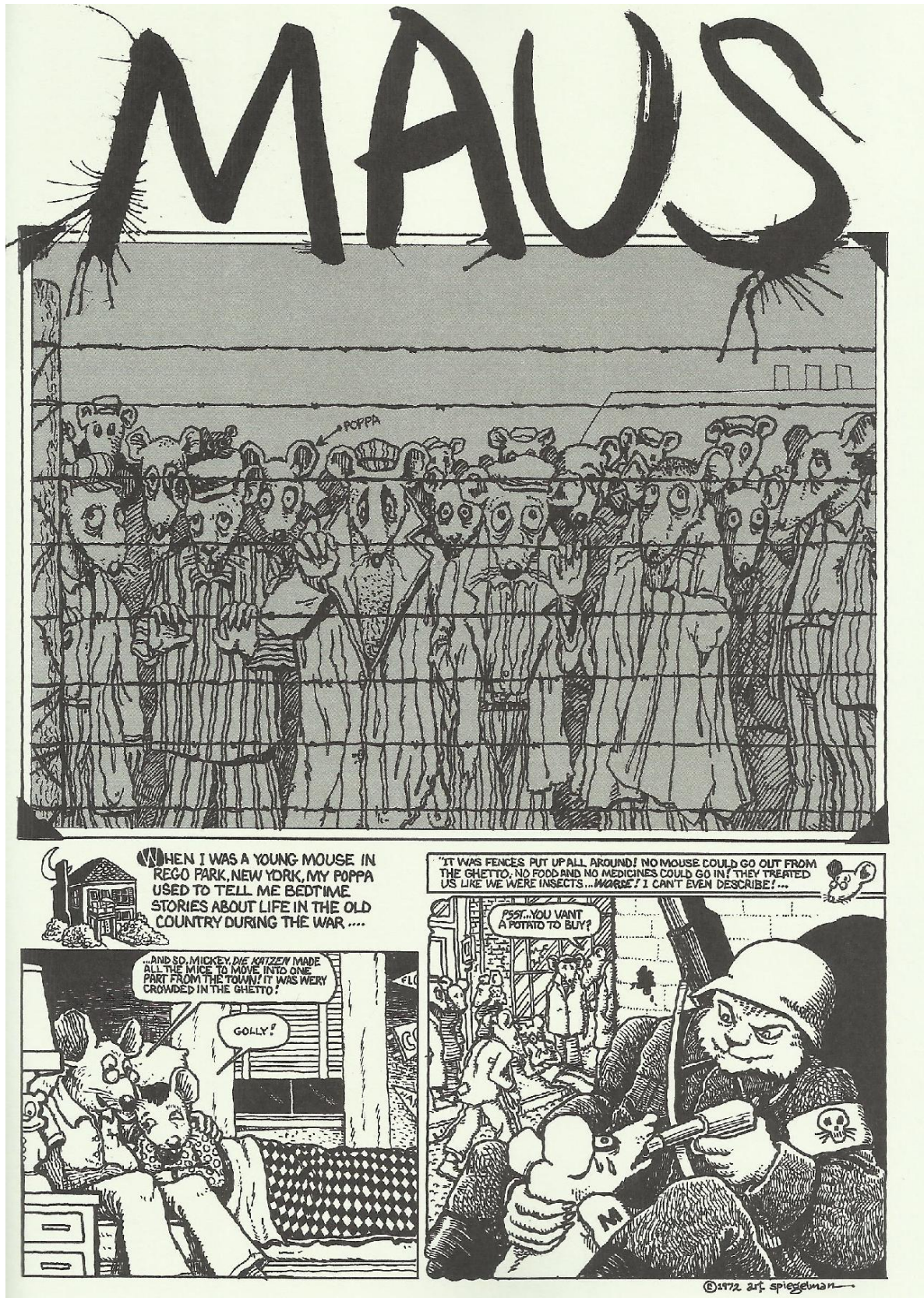


Figura 1 – SPIEGELMAN, 2011 [Funny Animals]

"CHILDREN LIKE YOU STILL PLAYED IN THE STREETS SOMETIMES. THEY PLAYED FUNERALS AND THEY PLAYED GRAVEDIGGER!"



NEXT TIME I WANT TO PLAY THE CAT!

"SOON IT WAS DECIDED TO CLEAN OUT THE GHETTO. ONLY WAS LEFT A KITTY LITTER FACTORY AND ITS WORKERS. MOST MICE WERE TAKEN TO THE PRISON CAMPS..."



"...WE HEARD HOW TERRIBLE IT WAS, THE CAMPS! 15 OF US HID IN A SMALL BUNKER THAT I MADE IN AN ATTIC..."



"ONE COULDN'T LIVE THERE! ...IT WASN'T WHAT TO EAT!"



YOU SEE? IF YOU CHEW THE WOOD, IT FEELS A LITTLE LIKE EATING FOOD.

"AT NIGHT A FEW FROM US WOULD SNEAK OUTSIDE TO SEARCH FOR SCRAPS."



"ONE NIGHT IT WAS A STRANGER SITTING IN THE DOWNSTAIRS OF THE HOUSE. WE WERE AFRAID HE COULD BE AN INFORMER..."



"...SOME MICE MADE AN AGREEMENT WITH DIE KATZEN. THEY TURNED IN OTHERS SO THEY WOULD NOT BE SENT TO THE CAMPS THEMSELVES."

"WE DRAGGED HIM INTO OUR BUNKER..."



I WAS ONLY LOOKING FOR FOOD FOR MY SICK WIFE AND BABY! I DIDN'T KNOW IT WAS ANYBODY HERE. SO I STOPPED TO REST A MOMENT! OY! MY POOR BABY!!?

HE IS LYING! THE SAFEST THING IT WOULD BE THAT WE KILL HIM!!!

"...AFTER A FEW DAYS WE TOOK PITY AND LEFT HIM GO. DIE KATZEN TOOK US THAT SAME AFTERNOON!"



MOST WERE SENT AWAY OR KILLED. I HAD A COUSIN ON THE MAUS POLICE AND I HAD A LITTLE MONEY STILL HIDDEN. I BRIBED A JOB FOR MOMMA AND MYSELF AT THE KITTY LITTER FACTORY!"



BUT, POPPA - WHAT HAPPENED TO THE RAT THAT SNITCHED ON YOU?

"YOU KNOW, I BURIED HIM! 'S ... BURIED... HIM...."

IF HE IS DEAD, WHY IS IT THAT HIS EYES ARE STILL WIDE OPEN?



HE WAS STRUGGLING TO SURVIVE !!

"MY COUSIN ARRANGED FOR HIM TO BE KILLED! IT HAPPENED THAT I WAS ON THE WORK DETAIL AND I BURIED HIM!"

Figura 2 – SPIEGELMAN, 2011 [Funny Animals]



"SO... IN TIME THE FACTORY WAS LIQUIDATED TOO, AND THE WHOLE GHETTO WAS CLOSED! AGAIN SOME FROM US MANAGED TO HIDE IN A CORNER..."



"DIE KATZEN MADE GUARDS AROUND TO STARVE OUT THOSE LEFT IN THE GHETTO ..."



"AFTER SOME WEEKS THE GUARDS LEFT US FOR DEAD ..."

"...WE SAW THIS FROM A TINY HOLE THAT WE MADE IN THE WALL WITH A SMALL PIECE WOOD AND OUR NAILS!"

"THERE WAS NO FOOD AT ALL! WE LEFT THE BUNKER, BUT WHERE TO GO? WHERE TO GO?..."

"WITH MY LAST MONEY I MADE A DEAL WITH ONE CAT TO SNEAK US OUT FROM THE COUNTRY..."

"THE NEXT MORNING WAS ONLY WAITING DIE KATZEN! ..."



"YOUR MOMMA AND I SNEAKED TO HER OLD HOME TOWN... LOCAL CATS SHE KNEW BEFORE THE WAR WERE AFRAID TO HIDE US!"



"OKAY-MEET ME HERE TOMORROW MORNING! I'LL HIDE YOU IN MY WAGON!"

"THANK YOU, THANK YOU!"



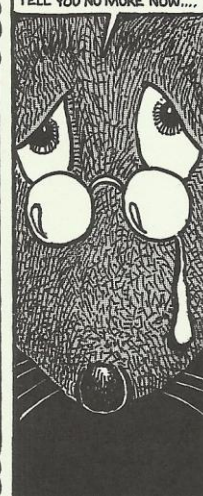
"...THEY SENT US TO MAUSCHWITZ ..."



"GO AWAY! QUICKLY!!!"

"... MAUSCHWITZ ..."

"... AND SO IT WAS ... I CAN TELL YOU NO MORE NOW ..."



"... I CAN TELL YOU NO MORE ... IT'S TIME TO GO TO SLEEP, MICKEY!"



"UH-HUH... G'NIGHT, POPPA!"

Figura 3 – SPIEGELMAN, 2011 [Funny Animals]

Apesar de desconhecer o que o pai e a mãe passaram na guerra, é possível observar nessa história de três páginas que, de alguma forma, mesmo que sutil, Spiegelman já ouvira relatos sobre a vida de Vladek na infância. Afinal de contas, o pai faz uso de uma história autobiográfica para fazer o filho dormir e não de um “conto de fadas”. Entretanto, o interesse por dados mais concretos e cronológicos só surgiu mais tarde e foi concretizado na publicação de *Funny Animals*.

Ainda nas imagens das primeiras tiras em quadrinhos, observa-se que o pai relata suas histórias ao filho de modo a afastá-las de si, como se tivessem acontecido com outra pessoa. Isso acontece, sobretudo, porque Vladek precisa lidar com esse trauma, de modo a não reviver e sentir outra vez o que sentiu à época. Um dos recursos no tratamento de traumas é falar dos fatos como se não tivessem acontecido com a pessoa, para dessa forma não “reviver” a dor e poder deixá-la exposta, repetidas vezes, até que se transforme em algo que permanece no passado e não ressuscita a dor. Esse é um modo de distanciar-se da realidade do que aconteceu e poder falar sobre o que foi vivenciado.

Após a produção desse trabalho, Spiegelman voltou à Nova Iorque e mostrou para seu pai as tiras em quadrinhos. Foi a partir desse momento que resolveu descobrir sistematicamente e iniciar as entrevistas e as pesquisas que deram origem à obra *Maus*. Segundo Spiegelman, a essência da obra estava nessas primeiras conversas que ele e o pai tiveram em 1972, apesar dele tê-lo entrevistado ainda outras vezes para saber mais detalhes, para sistematizar a narrativa e para, de fato, definir como o livro seria constituído.

Eu tinha voltado para a cidade, enquanto trabalhava naquela tira, mostrei para o meu pai, e ele imediatamente começou a me contar o resto da história, a partir do ponto que eu tinha desenhado. E então, de repente, eu queria saber mais. Então eu prolonguei minha estadia em Nova Iorque. Fiquei uns quatro dias e gravei o máximo que pude. Ele me contou a maior parte da história de *Maus*. Embora mais tarde eu tenha voltado e entrevistado-o muitas e muitas vezes para obter mais detalhes, textura e outros aspectos, a essência foram essas conversas que tivemos em 1972. (SPIEGELMAN, 2011, p. 23) ^{III}

Ou seja, a maior parte da história nasceu naqueles poucos dias que Spiegelman passou com o pai e que o instigaram a saber mais. De fato, as outras entrevistas que se seguiram foram apenas para detalhar e moldar a narrativa.

A decisão pelo formato da biografia foi natural, uma vez que Spiegelman era cartunista e, para contar uma história dessa magnitude, não teria outra maneira de fazê-lo senão fazendo uso de sua *expertise*. O próprio autor refere sua escolha pelos quadrinhos não como uma opção, mas como uma certeza:

Nunca me ocorreu contar essa história em qualquer outro formato. Os quadrinhos são o idioma que veio naturalmente com a tentativa de cumprir um mandato que eu não estava consciente de cumprir (...) O que é mais interessante sobre os quadrinhos para mim tem a ver com a abstração e as estruturas que vêm com a página de quadrinhos, o fato de que os momentos no tempo são justapostos. Em uma história que está tentando tornar cronológico e coerente o incompreensível, a justaposição de passado e presente insiste que o passado e o presente estão sempre presentes — um não substitui o outro da maneira como acontece nos filmes (SPIEGELMAN, 2011, p. 165) ^{IV}

Além disso, o trabalho da justaposição do tempo foi feito de maneira interessante na história em quadrinhos. Através dos quadrinhos foi possível fazer uso de imagens para preencher as lacunas do não-dito e sugerir importantes relações temporais.

Já a escolha da representação animal surgiu em 1972, quando da publicação da história em quadrinhos *Funny Animals*. Spiegelman explica que a metáfora da opressão entre gato e rato foi a solução para aquele momento, mas mais tarde percebeu que essa relação de judeus representados como ratos era regular. "Quando comecei a fazer uma pesquisa mais detalhada e mais profunda para o projeto *Maus*, descobri o quão regularmente judeus foram representados literalmente como ratos" (SPIEGELMAN, 2011, p. 116) ^V.

Mais tarde, quando decidido a escrever o projeto *Maus*, Spiegelman primava pela representação animal, mas não queria tomar como elemento definitivo a questão levantada pela ideologia nazista. A ideia de "raças" ao invés de nacionalidades gerou incômodo no autor. Essa disparidade e a questão da opressão que os judeus sofreram fizeram com que Spiegelman optasse em não desenhar os gatos e ratos em tamanhos diferentes, sobretudo porque seu foco não era a opressão racial, mas a metáfora da opressão na biografia, sem a conotação que a ideologia nazista imprimiu à imagem. Dessa forma, desenhá-los com rostos de animais, mas com corpo humano foi uma maneira de deixar todas as nacionalidades equilibradas enquanto seres humanos: "Equipará-los em escala não significava dar-

lhes um poder igual, mas isso não colocava os ratos necessariamente em desvantagem biológica total que é o que a metáfora implica" (SPIEGELMAN, 2011, p. 118) ^{VI}.

O próprio autor afirma que, à medida que foi desenhando a história, outras representações animais foram surgindo, e as escolhas pareciam naturais, embora conflituosas para o artista em certas ocasiões. Essa escolha de homens com rostos de animais parece humanizar ainda mais os personagens já que lhe permitiu desconstruir o discurso nazista, atribuindo uma história humana àqueles que foram desumanizados. De fato, quando Spiegelman escolhe a frase “Sem dúvida, os judeus são uma raça, mas não são humanos” de Hitler como epígrafe para *Maus I*, ele deixa claro sua intenção de inverter essa lógica.

Em *Maus*, há um momento em que Spiegelman mostra, a partir da narrativa de Art, suas dúvidas em relação ao desenho. Ele está na dúvida em como caracterizar Françoise, sua esposa, que é francesa.



Figura 4 – SPIEGELMAN, 2009, p. 171 (“MAUSCHWITZ”, Vol. 2, Cap. 1)

Provavelmente esse processo de representação ajudou Spiegelman a narrar a história traumática de seu pai porque ele “também explora e aborda o fardo e o legado de memória traumática em sobreviventes da segunda geração” (KOHLI, 2012, p. 1) ^{VII}. *Maus* pertence a uma literatura da segunda geração do Holocausto e, como tal, aborda a realidade de crianças que nasceram de sobreviventes da guerra e precisavam conviver com esse trauma vindo das memórias de seus pais.

Maus retrata como essas crianças, tais como Art, possuem a sensação inequívoca de carregarem no presente uma marca do passado não vivido do Holocausto. Por serem fortemente marcadas pelo seu legado, muitos da segunda geração constroem sua identidade em relação ao Holocausto, explorando-o através da escrita e da arte imaginativas, na tentativa de preencher e restaurar as lacunas criadas por esse vazio incompreensível. (KOHLI, 2012, p. 3–4) ^{VIII}

Spiegelman é uma dessas crianças que herdou o trauma do Holocausto de seus pais e quando decide abordar esse fato na autobiografia faz uso de personagens com faces de animais. Ao escolher animais para representação humana, Spiegelman poderia se sentir mais à vontade para expor e contar uma história marcada pelo trauma. Assim, ele conta uma história dolorosa fazendo uso de personagens com máscaras, como se pudesse esconder os personagens humanos que, protegidos pelas máscaras, contariam aquilo que causa dor e desconforto. Essa transferência permite que o passado seja lembrado e recontado inúmeras vezes até que seja curado e possa ser tratado não mais como um trauma, mas como uma situação que foi superada.

3 AS CAMADAS TEMPORAIS NA NARRATIVA

A narrativa de *Maus* compreende uma relação bastante próxima entre presente e passado, não apenas visualmente, mas também verbalmente. Como se trata de uma narrativa de várias vozes, o presente da narração e os fatos do passado estão interligados, embora nem sempre haja um narrador-personagem em algumas passagens (ou seja, um narrador *intradiegético*, como será explicado mais adiante). De acordo com Badman, em seu artigo “Talking, Thinking, and Seeing in Pictures: Narration, Focalization, and Ocularization in Comics Narrative”, que foi publicado em *The International Journal of Comic Art*, as palavras não são fator determinante na narrativa em quadrinho:

Em uma história em quadrinhos, as palavras nem sempre estão presentes, e as imagens são muitas vezes o principal meio de contar histórias. Neste sentido, nem sempre há um ‘narrador’, como tal, em uma história em quadrinhos. (BADMAN, p. 12) ^{IX}

São esses recursos de imagens e representações verbais dos sons, dentre outros, que possibilitam uma participação mais ativa do leitor quando em contato com a narrativa de *Maus*. Diferentemente do que aconteceria com uma narrativa sem imagens ilustrando as lembranças dos narradores, a leitura de *Maus* exige uma aproximação do leitor que é constantemente convidado a participar da narrativa, interpretando aquilo que as palavras não poderiam dizer, mas que os recursos estilísticos fazem de maneira eficiente.

Erin McGlothlin, conhecida por seu trabalho de análise de memórias e narrativas da segunda geração do Holocausto publicou o artigo “No Time Like the Present: Narrative and Time in Art Spiegelman’s *Maus*” sobre as questões temporais da narrativa em *Maus*. Um dos aspectos abordados por ela é a função das imagens, que, diferente do que se poderia esperar, não consiste em determinar uma linha que separa presente e passado, mas, bem pelo contrário, em mostrar a ligação entre os dois tempos e o quão difícil seria separá-los.

As imagens dos quadrinhos em *Maus*, ao invés de estabelecerem uma separação clara entre passado e presente, contribuem para um problema

no qual o presente e o passado estão intimamente interligados e é difícil separar um do outro, pois o passado é revelado como constitutivo do presente e o presente faz exigências quanto à forma em que o passado é representado. (McGLOTHLIN, 2003, p. 2) ^X

Essa ligação importante entre presente e passado na representação e constituição da narrativa são fundamentais na construção temporal de *Maus*, porque apesar de Spiegelman ter criado dois níveis narrativos separados que aparentam ser bastante distintos: o da história do Holocausto sob a visão de seu pai (que nasceu das entrevistas com seu pai e de sua pesquisa) e o da história dessa história (a história de como nasceu, de fato, o livro e de como essas memórias foram contadas), o leitor não as percebe assim, mas as lê conectadas entre si.

Esse recurso utilizado por Spiegelman permite ao leitor pensar os dois níveis narrativos como um todo constitutivo da história e não oferece a possibilidade de separá-los e lê-los nessa separação. Por isso, a leitura envolve o leitor, sobretudo pela complexidade do assunto, a maneira perspicaz de abordar as lembranças e a demanda de uma leitura atenta. Não se trata de uma literatura para ser lida como passatempo, mas como indutiva à reflexão e introspecção e boa parte desse crédito se dá pela justaposição do agora (presente) e do então (passado) tão bem costurados.

De fato, apesar do projeto de Spiegelman parecer possuir dois níveis narrativos separados, aparentemente desconexos que delineiam estreitamente o *então* da história do Holocausto do pai e o *agora* da narração dessa história, o texto impede qualquer tentativa do leitor em manter estes dois níveis cronológicos distintos um do outro. Este efeito de indefinição temporal, da implicação do passado no presente e vice-versa, tem sido observado por vários críticos. (MCGLOTHLIN, 2003, p. 3) ^{XI}

Além disso, segundo McGlothlin, há o surgimento de uma terceira camada temporal, além do presente e do passado. O passado, conforme é contado por Vladek; o presente, marcado pela narrativa de Vladek sobre suas memórias para Artie; e uma terceira camada chamada de *superpresent*, que é o conjunto de reflexões de Art sobre seu testemunho da história de seu pai e sobre o modo como encontrou para transformar essa história em um comic book. A autora propõe um quadro das camadas temporais:

First Narrative	Second Narrative	Third Narrative
Vladek's Holocaust experience	Scene of Vladek's testimony narration	Memory and Representation-Metacommentary
Past	Present	Superpresent

James Young analisa igualmente a relação entre aspectos da memória e o Holocausto e também sustenta a ideia de que o presente e o passado não são as únicas camadas temporais na narrativa de *Maus*, referindo-se à terceira camada temporal, o *superpresent*. Portanto, o *superpresent* seria o tempo usado para a reflexão sobre a construção da narrativa após a absorção das duas primeiras camadas, o presente e passado.

Ao voltar a sua narrativa à constante reflexão sobre o seu próprio papel na extração desta história de seu pai, Spiegelman graficamente destaca não apenas o formato de que o testemunho é um evento em seu próprio direito, mas também o papel central que ele ocupa neste evento. . . . Isto é, o que é gerado na interação entre pai e filho, neste caso, não é uma revelação de uma história já existente, esperando para ser contada, mas uma nova história única para sua experiência conjunta. Esse meio permite que o artista mostre não apenas a criação da história de seu pai, mas também os fundamentos necessários para a sua criação, as maneiras como a história de seu pai depende de sua relação com o ouvinte. . . (YOUNG, 1998, p. 676–78)^{xii}

Nesse contexto, é importante salientar que Vladek é o pai de Art Spiegelman e é referido no livro como Vladek. Nos momentos em que a voz de Vladek é a do narrador, ele se refere à Spiegelman como Artie, e é dessa maneira que Spiegelman, o autor, optou em manter as referências aos dois níveis narrativos, uma vez que retrata a si mesmo como Art, no momento em que está remetendo ao presente e é o narrador. Logo, temos três representações da mesma pessoa: Spiegelman, o autor–narrador da obra; Art, o personagem–narrador do presente; e Artie, o personagem na narração de Vladek.

Um dos teóricos que discute a recepção por parte do leitor como parte integrante da literatura, Hans Robert Jauss, aponta para os sentidos que uma obra provoca nos leitores, levando-se em conta, sobretudo, o contexto do leitor, do autor e da obra. Por esse motivo, a construção gradual do contexto das entrevistas de Spiegelman e do contexto da vivência de Vladek constrói uma leitura interpretativa e dependente da capacidade do receptor em dialogar com as vozes do texto. A partir

dos pressupostos da chamada estética da Recepção, que tem Jauss como um dos teóricos mais importantes, existem duas leituras: aquela que a obra implica e aquela que é projetada pelo leitor.

Dessa forma, compreendendo o papel do receptor na leitura, a narrativa de *Maus* parece criar para o leitor uma espécie de *superpresent*, uma vez que ele também precisa organizar todas essas informações do passado, do presente, das reflexões de Art e como essas impactaram em sua própria leitura. Por isso, a leitura do Holocausto transforma-se, lentamente, em uma nova visão, sob uma perspectiva muito mais pessoal e afetiva, que, em função disso não se deixa levar pelo melodramático. Essa criação pessoal de uma própria interpretação nasce justamente dessa interface do presente, passado e *superpresent* de Art e o *superpresent* do leitor. Essas camadas temporais se misturam e estão representadas visualmente nos dois volumes de *Maus*, conforme representado anteriormente no quadro das camadas temporais proposto por McGlothlin. Como a autora observa, "A fronteira entre os dois níveis narrativos, o nível da história do Holocausto de Vladek e o nível de testemunho de Artie é turva e destacada pelos abundantes metalepses visuais que ocorrem ao longo do texto" (McGLOTHLIN, 2003, p. 6).^{XIII} Enquanto isso, o *superpresent* está ao longo do texto, misturado aos outros dois níveis narrativos, em todas as escolhas de Spiegelman e em todas as disposições da narrativa.

Segundo Badman, esse posicionamento do narrador e a perspectiva de como seus pensamentos poderão ser representados na narrativa recebe o nome de focalização, também identificado como ponto de vista ou foco narrativo. É essa consciência do narrador que definirá de que forma os fatos poderão ser interpretados na história e o quanto disso estará representado por palavras ou imagens. Dessa forma, *Maus*, sob a perspectiva do narrador Art, está cercado de seus posicionamentos afetivos, apesar da tentativa de Spiegelman em manter a arte o mais próximo possível daquilo que seu pai contou, sobretudo porque Vladek enquanto narrador foi testemunha dos fatos e Artie está fora dessa história.

Essa existência de mais de um narrador é discutida por Badman e o autor mostra uma classificação para essas vozes, que pode ser identificada em *Maus*. Na verdade, encontramos os três níveis de narradores explicitados por Badman:

Os narradores são classificados por sua relação com a narrativa principal (diegese). Um narrador homodiegético (homodiegetic) está contando uma história na qual ele mesmo faz parte. Um narrador heterodiegético (heterodiegetic) conta uma história da qual ele não participa. Narradores também podem ser classificados em relação aos 'níveis' da história. Um narrador extradiegético (extradiegetic) está narrando de fora da história, enquanto um narrador intradiegético (intradiegetic) é um narrador dentro da história. Também podem haver narradores metadiegético (hypodiegetic) que estão narrando a partir de dentro da narrativa de um narrador intradiegético (intradiegetic). (BADMAN, 2010, p. 7)^{XIV}

Em *Maus*, temos esses níveis de narradores. Art é um narrador extradiegético quando conta a história de Vladek, e, ao mesmo tempo, é um narrador intradiegético porque está dentro da própria história. Além desses narradores, Anja toma parte como narradora metadiegética quando está relatando seu ponto de vista através da narrativa de Vladek.

Anja aparece como narradora metadiegética quando Vladek fala para Artie do envolvimento de sua mãe com o comunismo. Ela não tem uma voz propriamente dita, e nem está presente para narrar a partir de sua perspectiva, mas Vladek faz uso de sua voz de narrador para contar o que aconteceu.



Figura 5 – SPIEGELMAN, 2009, p. 30 (“A Lua-de-Mel”, Vol. 1, Cap. 2)

Art aparece como narrador extradiegético, quando está narrando de fora da história. Esse quadrinho que é o primeiro do capítulo II do segundo volume de *Maus*,

publicado cinco anos após o lançamento do primeiro volume, mostra um Art angustiado e falando do sucesso do primeiro volume da obra.



Figura 6 – SPIEGELMAN, 2009, p. 201 (“AUSCHWITZ (O Tempo Voa)”, Vol. 2, Cap. 2)

Vladek ocupa a posição de narrador intradieético, pois está narrando de dentro da história. No quadrinho abaixo aparece o diálogo intermediado por suas memórias narradas.



Figura 7 – SPIEGELMAN, 2009, p. 16 (“O Sheik”, Vol. 1, Cap. 1)

Outro aspecto a ser pensado na questão narrador, leitor e tempo é a questão da focalização. A teórica literária Mieke Bal sustenta que é o narrador quem transforma uma história em um texto e a maneira como fará isso é de sua

responsabilidade. No artigo “Mieke Bal's Concept of Focalization: A Critical Note”, Bronzwaer cita a concepção de Bal sobre focalização ao dizer que:

Se aceitarmos a visão de Mieke Bal de que o focalizador é responsável pelas operações que transformam a fábula (*fable*) em uma história (*story*) e o narrador é responsável pelas codificações que transformam a história (*story*) em um texto (*text*), temos que restringir para a atividade do narrador as competências linguísticas específicas. (Bronzwaer, p. 195) ^{xv}

Ou seja, o papel do narrador está limitado à competência lingüística e ao contar da história, enquanto o modo como será mostrada e vista se dará pelos diferentes focalizadores que ele projetar.³

Um exemplo da focalização projetada em *Maus* é quando Vladek está contando sobre a foto que ele tirou com um uniforme novo e limpo, Artie prontamente se levanta e sai para procurar a foto, dizendo que precisa dessa foto em seu livro. Em seguida, vê-se a fotografia reproduzida na obra. Essa opção de colocar uma imagem real leva o leitor a conectar a história contada com algo que realmente aconteceu, pois existe uma aceitação totalmente diferente agora que há a interferência de um elemento novo na narrativa.

A partir disso, o narrador leva o leitor a ver a imagem focando no ponto de vista escolhido por ele, ou seja, faz o receptor compreender a leitura tendo em mente que a história é real, é autobiográfica, não é uma história inventada. Quando Artie diz que precisa daquela foto em seu livro, mostra que foi uma opção consciente, de mostrar ao leitor que aquela foto está ali por escolha. O quadrinho segue abaixo:

³ O conceito de focalização de Mieke Bal foi expandido a partir do conceito de Gérard Genette.



Figura 8 – SPIEGELMAN, 2009, p. 294 (“A Segunda Lua-de-Mel”, Vol. 2, Cap. 5)

Por isso a preocupação de Spiegelman em manter a obra o mais fiel possível aos relatos do pai, buscando recuperar mesmo as possíveis lacunas do relato e problematizando-as, foi também processo importante na produção de *Maus*, por ser uma narrativa bem construída, não apenas focada na fábula, mas no modo como esta é contada. "Mais especificamente, podemos apontar para textos narrativos que, de fato, fizeram a transformação da fábula em história a sua principal preocupação" (Bronzwaer, p. 195).^{XVI} Desse modo, Spiegelman expande o campo de percepção do leitor. Essa expansão é o que possibilita a criação de um *superpresent* para quem lê, partindo de diferentes reflexões e diferentes pontos de vista.

Pensando na teoria da estética da recepção, que prevê uma participação ativa do leitor e do autor, Spiegelman cria sua narrativa contando com essas reflexões e com conceitos pré-existentes no leitor. Deve-se levar em consideração, também, o uso da focalização da obra, quando Spiegelman leva o leitor a fazer tais leituras e retomar certas lembranças. Entretanto, para que isso ocorra, é preciso considerar um leitor ativo.

Por isso, *Maus* permite uma exploração muito mais relacionada ao ponto de vista do leitor, daquilo que ele depreende da leitura e de seu conhecimento cultural e de mundo, permitindo que o leitor imprima sua perspectiva a partir das memórias de Vladek, das escolhas de Art e do resultado final. Além disso, Spiegelman cria um registro das memórias de seu pai, dele mesmo e do relacionamento dos dois. A partir desses registros ele permite a criação de uma memória das várias lembranças

de Vladek e de Artie. Sobre essa questão, Spiegelman discorre que o assunto de *Maus* é justamente essa construção das muitas visões a partir dos relatos de seu pai, de suas pesquisas e das próprias decisões quando desenhou a história:

O assunto de *Maus* é a recuperação da memória e, em última análise, a criação da memória. A história de *Maus* não é apenas a história de um filho que têm problemas com seu pai, e não é apenas a história do que um pai viveu. Trata-se de um cartunista tentando imaginar o que seu pai passou. É sobre escolhas feitas, sobre descobrir o que se pode contar, e o que se pode revelar, e o que se pode revelar além daquilo que se sabe que se está revelando. (SPIEGELMAN, 2011, p. 73)^{xvii}

Por isso, a recuperação da memória em *Maus* é apresentada de forma gradual, com o consentimento de Vladek e até mesmo de Spiegelman, uma vez que só é revelado ao leitor o que ele acha possível revelar. Toda essa visão de Spiegelman respeita sempre as lembranças de Vladek, fazendo uso de sua pesquisa para mostrar que se trata de uma história recontada pelos dois, com base em memórias e material histórico. Dessa forma, Spiegelman se mantém fiel à narrativa de seu pai até o final, mesmo que esse tenha sido escrito e publicado tempo depois da morte de Vladek.

4 AS MEMÓRIAS

Maus registra principalmente as memórias de Vladek e as pós-memórias de Art. Considera-se que toda a memória herdada pela segunda geração de sobreviventes a grandes traumas, é denominada como pós-memória (Hirsch, 2012). Em *Maus*, Vladek conta sua história para seu filho, Artie, e sua fonte de informação é a memória. Por ser assim, não é, e nem poderia ser, linear e está sujeita a contradições. Quando Spiegelman conversou com seu pai, gravou essas conversas e precisou voltar muitas vezes a essas gravações para finalmente registrá-las em um formato comic book. O trabalho feito a partir da memória exige ainda mais cuidado porque “a memória é fugitiva” (SPIEGELMAN, 2011, p. 28).^{XVIII}

Tendo esse conceito da fugacidade da memória em mente, Spiegelman trabalhou de forma bastante incisiva, questionando seu pai várias vezes sobre um mesmo assunto. O trabalho de construção de *Maus* levou um bom tempo e foi feito de maneira minuciosa. Nesse processo Spiegelman considerava as inconformidades da memória com outras fontes históricas, sobretudo porque, ao narrar sua história, Vladek poderia fazer uso da focalização, mostrando aquilo que ele queria mostrar a Artie, sendo que em alguns momentos nem mesmo ele podia lembrar-se de certas coisas. Claro que Spiegelman sabia desses limites e desafios.

E eu estava ciente, à época, de que a memória era parte do problema e parte do processo. Não era como se houvesse um texto e ele só estaria disposto a ler certas partes dele para mim em certos momentos. Senti que eu estava tendo um acesso muito bom ao que ele mesmo conseguia. (SPIEGELMAN, 2011, p. 28)^{XIX}

Consciente de que o acesso de seu pai a suas próprias memórias e, conseqüentemente, o seu acesso a esse acesso, seria limitado, Spiegelman percorreu um caminho muito bem costurado das memórias e pós-memórias que conectam passado e presente em uma mesma narrativa. Muitas dessas lembranças eram involuntárias, sem uma aparente importância, mas é essa teia de vivências que a memória narrativa produz.

A memória adormecida, por assim dizer, quando ativada e reproduzida percorre um caminho mais emocional, sobretudo porque implica em “reviver” algo que estava aparentemente esquecido e pode trazer à tona sentimentos inesperados. Até mesmo eventos que não seriam interessantes no presente se tornam parte complexa da construção da memória. Segundo Mieke Bal,

As memórias narrativas, mesmo de eventos sem importância, diferem das memórias de rotina ou habituais, porque elas estão afetivamente cercadas por uma aura emocional que, precisamente, as torna memoráveis. (...) Muitas vezes, a seqüência de eventos que compõem a memória narrativa oferece altos e baixos, primeiro e segundo plano, eventos preparatórios e climáticos. (BAL, p. vii)^{xx}

Spiegelman certamente conviveu com essa memória dos pais, mesmo que inconscientemente. No Prólogo do primeiro volume de *Maus* vemos um exemplo dessa pós-memória que foi construída quando ele lembra um episódio de sua infância. Artie tem dez ou onze anos e está brincando com seus amigos, Howie e Steve. Eles andam de patins e, de repente, Artie cai e seus amigos o deixam para trás. Ele chega em casa chorando e seu pai, Vladek, que está na frente de casa consertando algo, pergunta o que aconteceu. Entretanto, diferente do que se espera, que o pai console o filho, Vladek invoca suas memórias de guerra, trazendo aprendizados e lições que seu filho desconhece, mas que parecem verdades incontestáveis para ele. Esses aprendizados estão infiltrados na memória de Art e, mesmo sem se dar conta, já estão relatando o que seu pai vivenciou. Essa lembrança marca Art, uma vez que a usou para ilustrar suas próprias memórias do pouco que sabia, na época, sobre a influência da guerra na vida de um sobrevivente.

Rego Park, N.Y. c. 1958



Figura 9 – SPIEGELMAN, 2009, p. 5 (“Prólogo”, Vol. 1)



Figura 10 – SPIEGELMAN, 2009, p. 6 (“Prólogo”, Vol. 1)

Cabe ao autor, então, encontrar maneiras de representar essa pós-memória de maneira a manter o conteúdo dos fatos. Spiegelman fez muitas pesquisas que o ajudaram a moldar *Maus* e, por isso, sua narrativa não se baseia apenas nas memórias de Vladek e nas pós-memórias, muito embora o autor tenha tido o cuidado de mantê-las o mais próximo da descrição das entrevistas. A parte que cabe a Vladek como narrador, é, por vezes, marcada por “lapsos”, um aspecto presente na narrativa oral, na qual as lembranças não são lineares e são muitas vezes lembradas fora da cronologia. Por isso, Art alerta o leitor para esse fato:



Figura 11 – SPIEGELMAN, 2009, p. 22 (“O Sheik”, Vol. 1, Cap. 1)

Esse esquecimento de Vladek é citado por Art como uma das poucas barreiras no momento das entrevistas: “Não houve realmente nenhuma barreira para as nossas discussões, exceto a sua própria memória ou capacidade de articular e minha capacidade de saber quais perguntas eu poderia perguntar” (SPIEGELMAN, 2011, p. 25).^{XXI}

Um dos momentos nos quais a memória de Vladek se choca com a pesquisa feita por Artie, mas ainda assim foi respeitada e adaptada, uma vez que a narração tinha por objetivo contar a versão do personagem, é quando Artie questiona o pai sobre a orquestra em Auschwitz, que este não se lembra de ter ouvido. Há evidências de que esta orquestra realmente existiu, mas nas memórias do sobrevivente só havia gritos e marcha. Assim, diante do impasse entre o que o pai conta e o que a história documenta, Art opta em aliar os dois em uma representação bastante significativa.



Figura 12 – SPIEGELMAN, 2009, p. 214 (“AUSCHWITZ (O Tempo Voa)”, Vol. 2, Cap. 2)

Esses lapsos na memória e o modo como foram registrados exigem uma leitura mais atenta e interpretativa dos fatos que são mostrados. O leitor, enquanto coadjuvante na construção do sentido, permite que tudo aquilo que é lido seja reconstruído e adaptado à sua própria concepção das memórias, fazendo uso do seu *superpresent* para digerir as imagens e as falas, além do que se vê.

Um exemplo desse tempo para digestão pode ser observado no quadrinho abaixo, na qual Vladek está relatando como os prisioneiros foram mortos. A descrição em si não é “tão” cruel, mas a imagem dos corpos nas chamas é muito impactante. Esse recurso visual transforma totalmente a concepção da morte. Já é de conhecimento prévio que os prisioneiros eram queimados, mas “ver”, ter a “imagem” disso é diferente. O leitor precisa organizar seus pensamentos e seus arquivos pessoais para reestruturar tudo o que já sabia sobre as mortes no Holocausto.



Figura 13 – SPIEGELMAN, 2009, p. 232 (“AUSCHWITZ (O Tempo Voa)”, Vol. 2, Cap. 2)

Outra ocorrência da focalização na narrativa é quando aparece o quadrinho no qual Vladek está no carro com Artie e Françoise, sua esposa. Artie questiona sobre algo que leu em suas pesquisas, e Vladek confirma falando de algo que aconteceu com as amigas de Anja. As quatro foram enforcadas e a imagem dos corpos pendurados aparece simultaneamente no mesmo quadrinho. Ao fundo, o carro deles está passando enquanto os corpos aparecem à esquerda.

Muito embora a narração tenha aparecido por intermédio de palavras, a imagem tem reflexo muito maior sobre o leitor, pois ele passa a ter outra dimensão do que de fato aconteceu. Além disso, ter o passado justaposto ao presente muda o foco da narrativa, pois não se está preocupado apenas em ouvir a conversa dos dois, mas também em observar a imagem assustadora que está ali.



Figura 14– SPIEGELMAN, 2009, p. 239 (“E foi aí que Começaram os Meus Problemas”, Vol. 2, Cap. 3)

Outro exemplo do quão relevante e perturbador uma imagem pode ser é quando Vladek fala de seu medo de ser descoberto. A imagem dos três prisioneiros enforcados aparece ao fundo, muito maior do que Vladek, sua esposa Anja e o filhinho Richieu, que morreu na guerra. O visual tem um peso muito grande na leitura e, mais uma vez, mostra a perspectiva que é mostrada ao receptor sobre o modo como o medo era constante e presente.



Figura 15 – SPIEGELMAN, 2009, p. 86 (“Os Laços se Apertam”, Vol. 1, Cap. 4)

Ainda há outro aspecto a ser compreendido na leitura de *Maus* que é o fato de que se trata de uma (auto)biografia. Susanna Egan, em seu livro *Mirror talk: genres of crisis in contemporary autobiography*, discorre sobre a intersubjetividade na (auto)biografia. Egan afirma que “o biógrafo é também um autobiógrafo” (EGAN, p. 7).^{XXII} Portanto, quando há a necessidade e vontade de registrar a vida de seu pai, Spiegelman está também registrando sua própria existência. “É muito comum que o (auto)biógrafo seja o filho ou o parceiro do sujeito biográfico, uma relação em que a identidade (auto)biográfica é significativamente moldada pelos processos de exploração do espelhamento” (EGAN, p. 7).^{XXIII} Assim, registrar as memórias de Vladek é registrar também suas memórias e compreender assim o seu próprio “Holocausto”, libertando suas pós-memórias dessa forma.

5 LENDO MAUS

A leitura de *Maus*, conforme citado anteriormente, é muito influenciada pela interpretação do leitor, e para sustentar essa ideia parte-se dos fundamentos propostos pela estética da recepção. Além de Jauss, outro autor que discute a participação do receptor como determinante na produção literária é Wolfrang Iser. Em seu livro *O ato da leitura*, ele trata da relação da interação entre texto e leitor, mais especificamente do papel do leitor enquanto responsável por preencher as lacunas dos lugares vazios da narrativa. Ou seja, de que maneira o receptor vai interpretar os espaços deixados “em branco” pelo autor, partindo sempre de sua realidade e conhecimento prévio do assunto e da realidade.

Para Iser, os espaços vazios são tidos como uma maneira de texto e leitor se comunicarem e, dessa forma, complementarem a obra. Afinal de contas, aquilo que foi ocultado no texto pelo autor (o não-dito) vai estimular o leitor. Esse processo, entretanto, só se concretiza em função do que foi dito pelo autor e da perspectiva sugerida pelo narrador. Assim, o texto é que define até onde o leitor poderá interferir ou não nessa leitura.

O não-dito de cenas aparentemente triviais e os lugares vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções. Ele é levado para dentro dos acontecimentos e estimulado a imaginar o não-dito como o que é significado. Daí resulta um processo dinâmico, pois o dito parece ganhar sua significância só no momento em que remete ao que oculta. Mas, sendo uma implicação do dito, o ocultado ganha contorno próprio. Quando o que é ocultado ganha vida na representação do leitor, o dito emerge diante de um pano de fundo que o faz parecer mais importante do que se supunha. (ISER, 1997, p. 106)

Por isso, o leitor enquanto parte integrante da produção textual é peça fundamental da leitura de uma obra. Assim, ao ler *Maus*, é exigido do leitor uma dinamicidade que se renova a cada página, sobretudo pelos recursos visuais e pelo silêncio que advém de uma imagem. Muitas vezes a leitura só se complementa

alguns quadrinhos adiante quando o não-dito é representado e transforma o que foi dito em parte importante da compreensão como um todo.

Considerando que *Maus* trata de um assunto já amplamente abordado nas mais diversas formas artísticas, um fator que pode influenciar o papel do leitor no texto é a bagagem de conhecimento prévio que ele possui. Parte-se da premissa de que todas as pessoas, em algum momento de sua escolarização ou educação, tomaram conhecimento da Segunda Guerra Mundial, do papel de Hitler e do Holocausto. Além disso, as muitas representações, através, por exemplo, da metáfora dos animais definindo as mais diversas nacionalidades, permitem ao leitor compreender as implicações da guerra, do Holocausto, enfim, do tema proposto em *Maus*. Esses conhecimentos são parte da carga cultural que cada um carrega e serão definidores da compreensão de *Maus*, principalmente se for levado em conta o papel do leitor enquanto co-autor da obra.

Além disso, o leitor precisa ler além do que a imagem mostra. Como no quadrinho a seguir, no qual há uma imagem de como funcionava Auschwitz. Spiegelman faz um retrato muito apurado, baseado em suas pesquisas. O leitor precisa perceber que esse é um trabalho extenso de pesquisa, não é apenas uma mera narração do que foi dito. Vladek contou, mas há evidências de que o trabalho de Spiegelman foi bem mais preciso e detalhado.

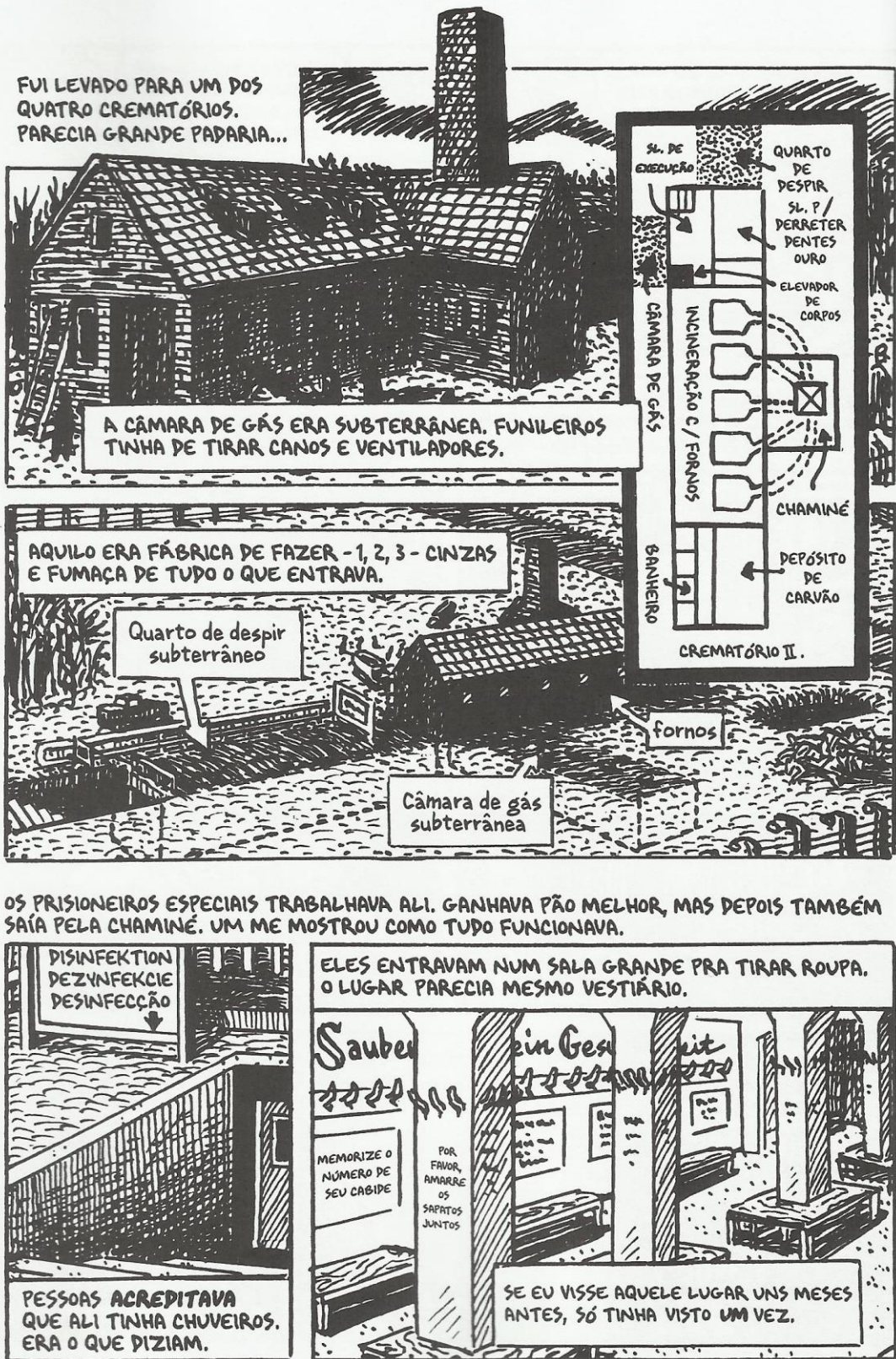


Figura 16 – SPIEGELMAN, 2009, p. 230 (“AUSCHWITZ (O Tempo Voaz)”, Vol. 2, Cap. 2)

Aqui há uma demonstração clara da organização da narrativa de Spiegelman. Ele primou pelo cuidado de suas pesquisas e teve preocupação em demonstrá-las para o leitor. Por isso, existem evidências, ao longo da narrativa, que mostram como Spiegelman fez uso de mapas e tabelas para impor uma ordem às descrições e narrativas de Vladek.

Já a questão dos sentidos que esse texto poderá ter para o leitor é relacionada ao processamento da leitura. Ângela Kleiman é pesquisadora da área e mantém que a interpretação de um texto depende da compreensão de mundo e do preenchimento do não-dito pelo leitor, porque dessa forma ele atuará consciente do envolvimento que tem no ato de ler. Assim, o leitor contribui com seus conhecimentos prévios e passa a ter expectativas em relação ao texto. A autora diz que

As hipóteses do leitor fazem com que certos aspectos do processamento, essenciais à compreensão, se tornem possíveis, tais como o reconhecimento global e instantâneo de palavras e frases relacionadas ao tópico bem como inferências sobre as palavras não percebidas durante o movimento do olho durante a leitura que não é linear, o que permitiria ler tudo, letra por letra e palavra por palavra, mas é sacádico, o que significa que o olho dá pulos para depois se fixar numa palavra e daí pular novamente uma série de palavras até fazer nova fixação (KLEIMAN, 2004, p. 36).

Essa movimentação do leitor, indo e voltando nas palavras e nas imagens e fixando aquelas que foram projetadas para fixação e o movimento contínuo de ir e vir vai dinamizando o texto. Essa combinação de retomada do conhecimento prévio do leitor resultará em um melhor aproveitamento da leitura. Contudo, a maneira como o leitor vai fazer uso dos esquemas textuais que possui é uma opção unicamente dele, porque “a combinação dos esquemas textuais se torna uma decisão seletiva por parte do leitor” (ISER, 1997, p. 128). Essa seleção de esquemas permite compreender o novo texto e interagir com as diversas fontes de conhecimento do assunto.

O tempo e o espaço do leitor enquanto coadjuvante da autobiografia é organizado no que se pode chamar de *superpresent* do receptor. Não há como precisar em que tempo da narrativa (presente, passado ou *superpresent*) o leitor compreenderá as nuances dessas três perspectivas e o período que precisa para

absorver e elaborar sua leitura pode ser definido como uma quarta camada temporal, isto é, como o *superpresent* do leitor. A leitura e releitura dos quadrinhos transformam a percepção do leitor. Em um primeiro momento, os recursos de imagem, tais como o tamanho dos quadrinhos ou os desenhos que são formados na sequência, podem passar despercebidos.



Figura 17 – SPIEGELMAN, 2009, p. 14 (“O Sheik”, Vol. 1, Cap. 1)

Na página acima, no momento em que Vladek começa a narrar sua história para Artie, ele está pedalando na bicicleta ergométrica e quando se olha em conjunto os quadrinhos da página, o desenho de seu corpo todo surge como em um quebra-cabeça. Outro detalhe importante é o número impresso em seu braço, pois faz referência aos números que foram gravados nos braços dos judeus. Nesse quadrinho em particular, o conhecimento de mundo e a visão cultural poderiam auxiliar o leitor a ler esses números como tais. Esse foi, certamente, um recurso de Spiegelman para focalizar a atenção do leitor nos números, sobretudo porque não há menção verbal sobre o fato.

Outro item a ser observado nesse mesmo quadrinho é a retratação da passagem do tempo. Ao olhar a página como um todo, vemos o corpo de Vladek em destaque e a roda da bicicleta remete à volta no tempo, porque podemos vê-lo desenhado na roda, bem mais jovem, representando a narração de sua história. Esta transição do tempo é bastante significativa, pois Artie e Vladek estão no presente e são transportados para o passado através de um recurso visual. Essa viagem no tempo não exige maiores detalhes, nem mesmo linhas explicatórias, o leitor atento percebe que está sendo transportado para dentro de uma história dentro da história. Contudo, essa percepção nem sempre se organiza em um primeiro momento, por isso faz-se uso do tempo e espaço do receptor, o *superpresent*.

Em relação ao *superpresent*, que foi necessário para que Spiegelman pudesse introduzir seu metacomentário em *Maus*, um elemento importante a considerar é a percepção de como o narrador deveria se portar em relação aos processos psicológicos implícitos na experiência de expor as memórias e pós-memórias. Sobre a importância do papel do narrador no sucesso da obra, Walter Benjamin escreveu um artigo chamado “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, em que relata de que maneiras uma obra se torna atraente ao leitor e fala que:

quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. (BENJAMIN, 1994, p. 204)

Assim, Spiegelman optou por mostrar um dos conflitos que teve após a publicação do primeiro volume de *Maus*. No segundo capítulo do segundo volume da obra, Spiegelman retrata uma de suas conversas com seu psicólogo, que é também um sobrevivente de Auschwitz. Spiegelman está discutindo seus conflitos com o pai e a nova relação que foi estabelecida após *Maus I*. Tanto o psicólogo quanto Art estão usando máscaras de ratos, desmascarando o artifício usado para retratar os judeus na obra. Mostrar esse *superpresent* para o leitor traz maior proximidade e identificação com Art.



Figura 18 – SPIEGELMAN, 2009, p. 205 (“AUSCHWITZ (O Tempo Voa)”, Vol. 2, Cap. 2)

A proximidade do narrador com o leitor possibilita a ele também ocupar o papel de narrador da história, porque terá assimilado a narrativa como sua, devido a essa identificação e aproximação. O narrador-leitor percebe-se inserido na narrativa, de tal modo que passa a ter voz em *Maus*, e essa história ficará gravada na memória do leitor. O leitor poderá recontar a história a partir de várias perspectivas e maneiras justamente por ter criado um espaço para essa narrativa por ocasião da

leitura ativa. Espaço esse que requer, outra vez, um *superpresent* para que toda a obra se organize de forma coerente para a fluidez da mesma. Contar a história do Holocausto e recontá-la a partir das escolhas de Spiegelman é, sem dúvida alguma, uma possibilidade a ser considerada quando da leitura de *Maus*.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A criação de *Maus* foi determinada pelo interesse de Spiegelman em compreender melhor a vida de seus pais e de que maneira sobreviveram ao Holocausto. Conforme apresentado no primeiro capítulo, a escolha pelos quadrinhos foi natural para Spiegelman, que é cartunista de profissão, e esse formato permitiu uma exploração complexa das vozes da narrativa. Além disso, a metáfora dos animais foi um recurso eficiente para aproximar leitor e narrador, sobretudo por deixar a narrativa ainda mais humanizada.

Ao perceber que presente e passado estariam justapostos na narrativa, a criação de um *superpresent* permitiu à Spiegelman explorar e expor suas reflexões e visões da própria narrativa. No segundo capítulo foram abordadas também as representações visuais do quadrinho e como foram determinantes para tratar de um assunto extremamente delicado, sobretudo porque os focos narrativos foram muito bem direcionados para que o leitor compreendesse a complexidade da narrativa.

Além disso, o fato de ser uma (auto)biografia permitiu a Spiegelman ser um leitor da história de seu pai e narrador dessa relação que surgiu a partir da exposição das memórias de Vladek. É importante salientar que, como visto no terceiro capítulo, essas memórias não são as únicas representadas em *Maus*, visto que as pós-memórias de Spiegelman, um “herdeiro” do Holocausto, e de Vladek andam juntas na narrativa.

Por fim, o quarto capítulo explicou de que forma os conhecimentos que o leitor já possui são determinantes na recepção da narrativa, uma vez que dizer o que não foi dito é delegado a ele. Esses elementos associados à compreensão de que o leitor, o autor e o texto são complementares uns aos outros, permitem a criação desse tempo e espaço onde o leitor vai se apropriar das informações dos narradores e digeri-las, para uma melhor compreensão da história.

Isso acontece porque ler *Maus* causa prazer e desconforto. O leitor quer preencher os espaços vazios e descobrir os significados e sentidos do texto, buscando sempre tornar possível a comunicação com o autor, que está ausente,

mas que é quem oportuniza as elipses que ele vai encontrar. O texto passa a ser visto a partir dos olhos do leitor, adquirindo a autonomia e se tornando valioso por desafiar quaisquer expectativas que o receptor pudesse ter tido anteriormente.

Por essas razões, ler *Maus* é também escrever essa história percorrendo direções guiadas pelo próprio autor, uma vez que se tornou uma obra memorável na história da literatura. As lembranças foram de fato autorizadas pela narrativa e as memórias de Vladek estão registradas de modo a torná-las conhecidas. Podemos “ouvir” Vladek. Afinal de contas, as memórias são contadas de geração para geração e registrá-las é torná-las, de certa forma, vivas, função essa que foi exercida com maestria e de maneira inovadora por Spiegelman.

REFERÊNCIAS

- BADMAN, Derik. "Talking, Thinking, and Seeing in Pictures: Narration, Focalization, and Ocularization in Comics Narratives". *The International Journal of Comics Art*, 2010. 40 p.
- BAL, Mieke; CREWE, Jonathan; SPITZER, Leo [eds.]. **Acts of Memory: Cultural Recall in the Present**. Hanover: University Press of New England, 1999. 248 p.
- BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. 221 p.
- BRONZWAER, W. "Mieke Bal's Concept of Focalization: A Critical Note." *Poetics Today, Vol. 2, No. 2, Narratology III: Narration and Perspective in Fiction*. USA: Duke University Press, 1981. 220 p.
- EGAN, Susanna. **Mirror Talk: genres of crisis in contemporary autobiography**. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1999. 275 p.
- GEIS, Deborah R. [ed.]. **Considering Maus: Approaches to Art Spiegelman's "Survivor's Tale" of the Holocaust**. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 2003. 192 p.
- HEER, Jeet; WORCESTER, Kent. **A comics studies reader**. Jackson, USA: University Press of Mississippi, 2009. 380 p.
- HIRSCH, Marianne. **The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust**. New York: Columbia University Press, 2012. 320 p.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. São Paulo: Editora 34, 1997. 320 p.
- KLEIMAN, Ângela. **Texto e Leitor: Aspectos Cognitivos da Leitura**. 09 ed. Campinas.SP: Pontes, 2004. 82 p.
- KOHLI, Puneet, "The Memory and Legacy of Trauma in Art Spiegelman's *Maus*". *Prandium - The Journal of Historical Studies, Vol. 1, No. 1*. Toronto: University of Toronto Mississauga, 2012. 23 p.
- McGLOTHING, Erin. "No Time Like the Present: Narrative and Time in Art Spiegelman's *Maus*" *Narrative, Vol. 11, No. 2*. USA, The Ohio State University, 2003. 199 p.
- PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. 277 p.

SPIEGELMAN, Art. ***Maus***: a história de um sobrevivente. São Paulo, SP: Companhia das letras, 2009. 296 p.

_____. ***Metamaus***. USA: Pantheon Books, 2011. 299 p.

_____. ***The Complete Maus***. Great Britain: Penguin Books, 2003. 296 p.

YOUNG, James E. "The Holocaust as Vicarious Past: Art Spiegelman's '*Maus*' and the After images of History." *Critical Inquiry* 24 no. 3. 1998, 720 p.

ANEXO I

Figuras do Original



Figura 4 - SPIEGELMAN, 2003, p. 171 ("Mauschwitz", Vol. 2, Cap. 1)



Figura 5 - SPIEGELMAN, 2003, p. 30 ("The Honeymoon", Vol. 1, Cap. 2)

Time flies...



Figura 6 - SPIEGELMAN, 2003, p. 201 ("Auschwitz (Time Flies)", Vol. 2, Cap. 2)



Figura 7 - SPIEGELMAN, 2003, p. 16 ("The Skeik", Vol. 1, Cap. 1)



Figura 8 - SPIEGELMAN, 2003, p. 294 ("The Second Honeymoon", Vol. 2, Cap. 5)

Rego Park, N.Y. c. 1958



Figura 9 - SPIEGELMAN, 2003, p. 5 ("Prologue", Vol. 1)



Figura 10 - SPIEGELMAN, 2003, p. 6 ("Prologue", Vol. 1)



Figura 11 - SPIEGELMAN, 2003, p. 22 ("The Sheik", Vol. 1, Cap. 1)



Figura 12 - SPIEGELMAN, 2003, p. 214 ("Auschwitz (Time Flies)", Vol. 2, Cap. 2)

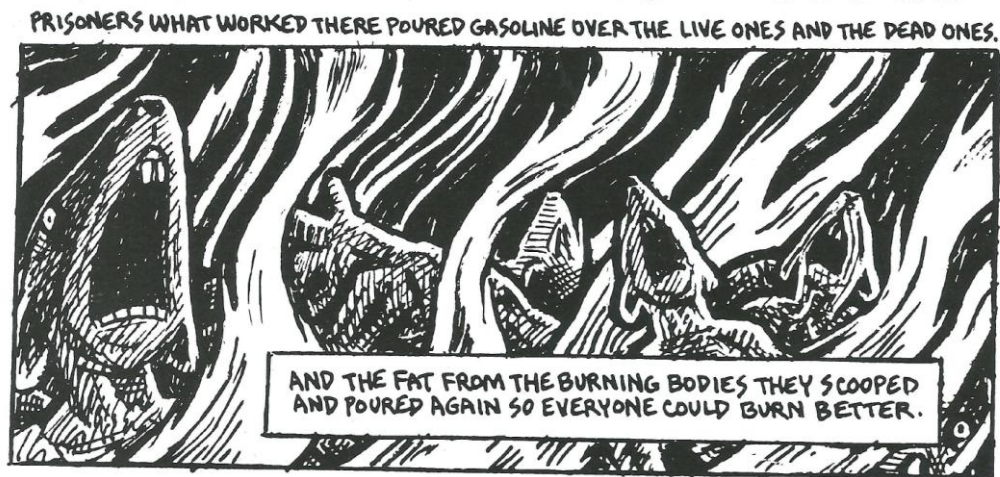


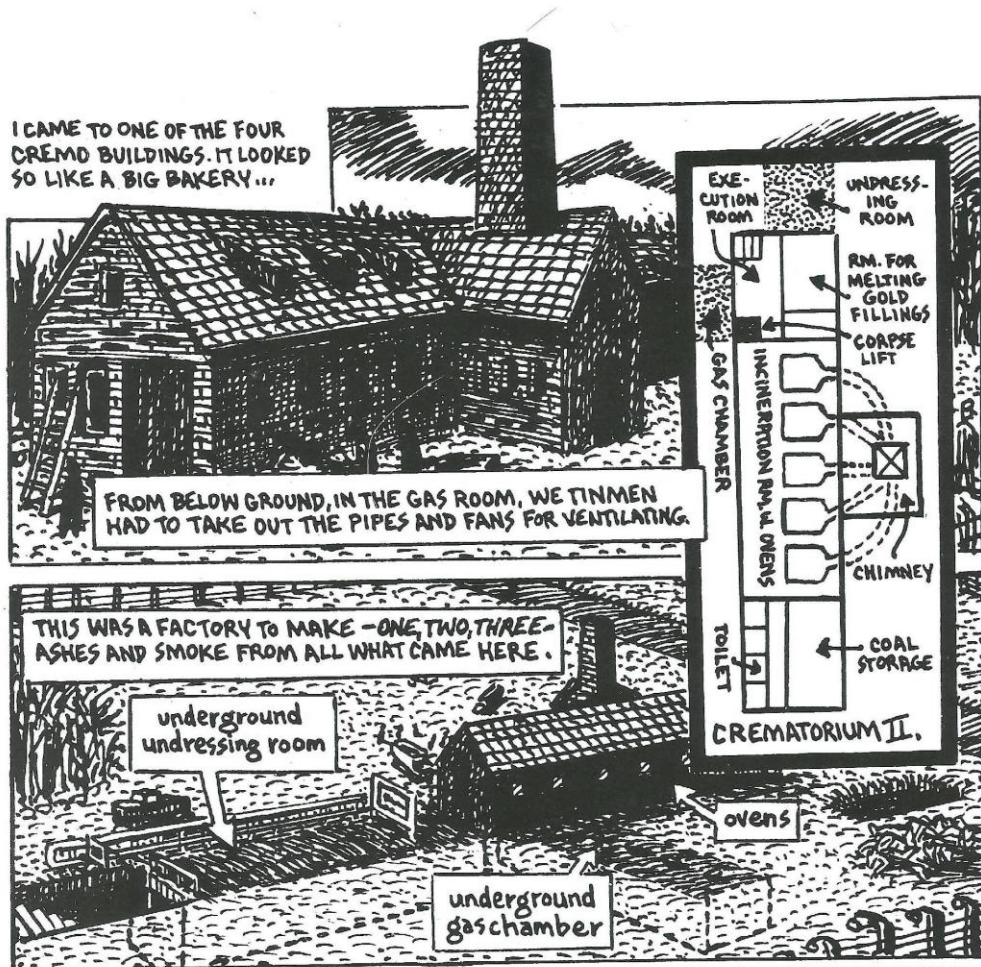
Figura 13 - SPIEGELMAN, 2003, p. 232 ("Auschwitz (Time Flies)", Vol. 2, Cap. 2)



Figura 14 - SPIEGELMAN, 2003, p. 239 ("And Here My Troubles Began", Vol. 2, Cap. 3)



Figura 15 - SPIEGELMAN, 2003, p. 86 ("The Noose Tightens" Vol. 1, Cap. 4)



I CAME TO ONE OF THE FOUR CREM BUILDINGS. IT LOOKED SO LIKE A BIG BAKERY...

FROM BELOW GROUND, IN THE GAS ROOM, WE TINMEN HAD TO TAKE OUT THE PIPES AND FANS FOR VENTILATING.

THIS WAS A FACTORY TO MAKE - ONE, TWO, THREE - ASHES AND SMOKE FROM ALL WHAT CAME HERE.

underground undressing room

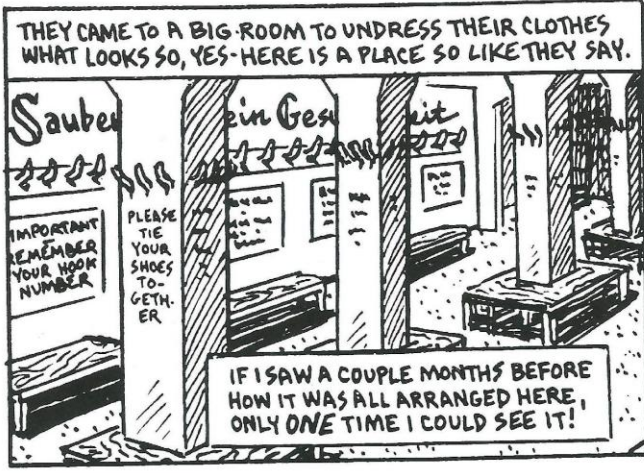
ovens

underground gas chamber

SPECIAL PRISONERS WORKED HERE SEPARATE. THEY GOT BETTER BREAD, BUT EACH FEW MONTHS THEY ALSO WERE SENT UP THE CHIMNEY. ONE FROM THEM SHOWED ME EVERYTHING HOW IT WAS.



PEOPLE BELIEVED REALLY IT WAS HERE A PLACE FOR SHOWERS. SO THEY WERE TOLD.



THEY CAME TO A BIG ROOM TO UNDRRESS THEIR CLOTHES WHAT LOOKS SO, YES - HERE IS A PLACE SO LIKE THEY SAY.

IF I SAW A COUPLE MONTHS BEFORE HOW IT WAS ALL ARRANGED HERE, ONLY ONE TIME I COULD SEE IT!

Figura 16 - SPIEGELMAN, 2003, p. 230 ("Auschwitz (Time Flies)", Vol. 2, Cap. 2)



Figura 17 - SPIEGELMAN, 2003, p. 14 ("The Sheik", Vol. 1, Cap. 1)



Figura 18 - SPIEGELMAN, 2003, p. 205 ("Auschwitz (Time Flies)", Vol. 2, Cap. 2)

ANEXO II

Originais das Citações

^I Well, I never came dressed for success, so I just wasn't prepared for the overwhelming positive response to *Maus* (...) The success of *Maus* called my bluff – (...) I experienced the success of *Maus* was to spend the next twenty years trying to wriggle out from under my own achievement.

^{II} I was thirteen. (...) I found some other books and pamphlets published in Polish and Yiddish right after the war. Some of those had photographs and drawings too – these gave me my first full and conscious realization that something enormous and devastating had hit my family.

^{III} I had come back to the city while working on that strip, showed it to my father, and he immediately started telling me the rest of the story, past the point that I had drawn. And then, all of a sudden, I was off to the races wanting to know more. So I extended my stay in New York City. I stayed for about four days and taped as much as I could. He told me most of the story in *Maus*. Although I later went back and would interview him over and over again to get more detail, texture, and other facets, the essence of it was really this one set of conversations that took place in '72.

^{IV} It never occurred to me to tell it in any other form. Comics are just the idiom that naturally came with trying to fulfill a mandate I wasn't conscious of fulfilling (...) What is most interesting about comics for me has to do with the abstraction and structurings that come with the comics page, the fact that moments in time are juxtaposed. In a story that is trying to make chronological and coherent the incomprehensible, the juxtaposing of past and present insists that past and present are always present – one doesn't displace the other the way it happens in film.

^V As I began to do more detailed and more finely grained research for the longer *Maus* project, I found how regularly Jews were represented literally as rats.

^{VI} To equalize them in scale didn't mean to give them equal power, but it didn't put the mice necessarily at the total biological disadvantage that the metaphor otherwise implies.

^{VII} (...)also explores and addresses the burden and legacy of traumatic memory on second-generation survivors.

^{VIII} *Maus* portrays how these children, such as Art, possess a distinct sense of bearing an un-lived trace of the Holocaust past within the present. As a result of being strongly marked by its legacy, many from the second generation construct their identity in relation to the Holocaust, exploring it through imaginative writing and art, attempting to fill and restore the gaps created by this incomprehensible void.

^{IX} In a comic, words are not always present, and images are often the primary means of storytelling. In this respect there is not always a "narrator" as such in a comic.

^x The comic images of *Maus*, rather than clearly marking off the past from the present, contribute to a problem in which the present and the past are intimately interconnected and difficult to separate from one another, for the past is revealed as constitutive of the present, and the present makes demands on the ways in which the past is represented.

^{xi} Indeed, even though Spiegelman's comic project appears to contain two separate, seemingly unconnected narrative strands that strictly delineate the *then* of the father's Holocaust story and the *now* of the narration of that story, the text evades any attempt on the part of the reader to keep these two chronological levels distinct from one another. This effect of temporal blurring, of the implication of the past in the present and vice versa, has been remarked upon by a number of critics.

^{xii} By weaving back into his narrative the constant reflection on his own role in extracting this story from his father, Spiegelman graphically highlights not only the ways that testimony is an event in its own right but also the central role he plays in this event. . . . That is, what is generated in the interaction between father and son in this case is not a revelation of a story already existing, waiting to be told, but a new story unique to their experience together. This medium allows the artist to show not only the creation of his father's story but the necessary grounds for its creation, the ways his father's story hinges on his relationship to the listener. .

^{xiii} The boundary between the two narrative levels, the level of Vladek's Holocaust story and the level of Artie's witnessing, is thus both blurred and highlighted by the abundant visual metalepses that occur throughout the text.

^{xiv} Narrators are classified by their relation to the main narrative (diegesis). A homodiegetic narrator is telling a story in which she herself takes part. A heterodiegetic narrator tells a story in which she does not take part. Narrators can also be categorized in relation to the story "levels." An extradiegetic narrator is narrating from outside the story, while an intradiegetic narrator is a narrator inside the story. There can also be hypodiegetic narrators who are narrating from within an intradiegetic narrator's narrative.

^{xv} If we accept Mieke Bal's view that the focalizer is responsible for the operations that turn the fable into a story and the narrator for the ones that encode the story into a text, we have to restrict the specific linguistic competences to the narrator's activity.

^{xvi} More specifically we might point to narrative texts that have in fact made the transformation of their fable into their story their principal concern.

^{xvii} The subject of *Maus* is the retrieval of memory and ultimately, the creation of memory. The story of *Maus* isn't just the story of a son having problems with his father, and it's not just the story of what a father lived through. It's about a cartoonist trying to envision what his father went through. It's about choices being made, of finding what one can tell, and what one can reveal, and what one can reveal beyond what one knows one is revealing.

^{xviii} (...) memory is a fugitive thing.

^{XX} And I was aware of it at the time as part of the problem and part of the process. It wasn't like there was a text and he'd only be willing to read certain parts of it to me at certain moments. I felt that I was being give fairly good access to what he could get access to himself.

^{XX} Narrative memories, even of unimportant events, differ from routine or habitual memories in that they are affectively colored by an emotional aura that, precisely, makes them memorable. (...) Often, the string of events that compose a narrative memory offers high and low accents, foreground and background, preparatory and climatic events.

^{XXI} There were really no barrier to our discussions except his own memory or ability to articulate, and my ability to know what questions I might ask.

^{XXII} (...)the biographer is also an autobiographer.

^{XXIII} Very commonly, the (auto)biographer is the child or the partner of the biographical subject, a relationship in which (auto)biographical identity is significantly shaped by the processes of exploratory mirroring.